

Abteilung: SFB 3-Musik Redakteur: Dorothea Diekmann
Titel: Franz Liszt - Ein Portrait in drei Kapiteln:
2. Über das Klavier hinaus: Reife, Krisen, Sonderbares

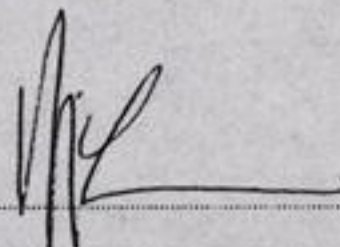
Reihe: MUSIKFORUM Autor: Knut Franke

Sendetag: 16.4.1994 Sendezeit/Progr.: 20-22.00/SFB 3

SFB/HD/ 0289

SENDER FREIES BERLIN

Manuskript produktionsreif



Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt; eine Verwertung ohne Genehmigung des Autors ist nicht gestattet. Insbesondere darf das Manuskript weder ganz noch teilweise abgeschrieben oder in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Eine Verbreitung im Rundfunk oder Fernsehen bedarf der Zustimmung des Senders Freies Berlin.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Eigentum des Senders Freies Berlin
COPYRIGHT

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne Genehmigung des Autors nicht verwertet werden! Insbesondere darf es weder ganz noch teilweise noch in Auszügen abgeschrieben noch in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Für Rundfunkzwecke darf das Manuskript nur mit Genehmigung des SENDERS Freies Berlin benutzt werden.

Franz Liszt

Eine Sendereihe in drei Teilen

Autor und Sprecher: Knut Franke

II. Über das Klavier hinaus: Reife, Krisen, Sonderbares

Meine Damen und Herren, in der zweiten Sendung über Franz Liszt wollen wir uns mit den Jahren 1848 bis 1861 beschäftigen. Es handelt sich um jene Periode in Liszts Leben, an deren Anfang der Meister seine flamboyante Karriere als Virtuose beendete, um Kapellmeister am Weimarer Hof zu werden und an deren Ende Liszt diese Position aufzugeben hatte. Es ist zugleich jene Phase, in der Liszt hoffte, mit der Fürstin von Sayn-Wittgenstein eine gemeinsame Lebensgrundlage bis zum Ende ihrer beider Tage schaffen zu können, eine Hoffnung, deren Zunichtemachung durch katholische Kirchenkreise einen Wendepunkt in Liszts Leben bedeutete. Die Weimarer Jahre von Liszt sollten für die moderne Musikgeschichte von allergrößter Bedeutung sein; denn hier entstanden jene Kompositionen oder ihre definitiven Fassungen, die den Fortgang der Geschichte der Klavier- und Orchestermusik aufs entscheidendste beeinflussten: die h-moll-Sonate, die Endfassungen der Klavierkonzerte in Es-dur und A-dur, die Symphonischen Dichtungen. Hier wurde auch die Grundlage zur Klavierpädagogik des Meisters gelegt, ohne die der Standard der modernen Pianistik überhaupt nicht denkbar ist. Mit Liszts Anwesenheit wurde Weimars literarische Tradition um

den Anfang einer musikalischen erweitert, deren Wirkungsgeschichte weit über die Stadt hinausging; ich erinnere nur an die Uraufführung der Oper "Samson und Dalila" von Camille Saint-Saëns 1877 in Weimar, die nur durch das Wirken Liszts hinter den Kulissen und nach Aufgabe seines Amtes ermöglicht worden war; auch wurde Weimar durch Liszts Persönlichkeit zu einem Treffpunkt führender moderner Musiker und zum Ausgangsort des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Am Ende seiner Zeit als Reisevirtuose hatte Liszt an den Weimarer Großherzog Carl Alexander geschrieben: "Die Zeit ist gekommen, aus dem Puppenstadium meines Virtuosen-daseins auszubrechen und meinen Gedanken einen ungehinder-ten Flug zu erlauben." Genau dies hat Liszt in Weimar ge-tan. Als er vierzehn Jahre später, im Jahre 1862, Weimar nur noch als Teilresidenz seines Lebens zu nutzen pflegte, hatte sich die ästhetische Physiognomie der Musik ver-ändert. Der "Gigant in Liliput", wie Alan Walker diese Periode genannt hat, hatte Musikgeschichte gemacht und da-mit zugleich ein Stück kultureller Zukunft definiert. - Im September 1847 hatte Liszt in Elisabethgrad sein letztes Konzert gegen Honorar zu seinen Gunsten gegeben. Niemand hatte als Reisevirtuose in so kurzer Zeit so rie-sige Strecken zurückgelegt, so viele Konzerte gegeben und einen derartigen Ruhm zugleich geerntet - nicht einmal Pa-ganini. Das verhaßte Virtuosenleben hatte Liszt 1848 mit einer Position vertauscht, die er "in außerordentlichen Diensten" schon sechs Jahre eher bereits erhalten hatte. Aus Liszt, dem artistischen Hochleistungsvagabunden, war

ein Bürger mit residialer Präsenzpflcht geworden. Er hat die Zeit gewissenhaft genutzt. Die Fürstin von Sayn-Wittgenstein an seiner Seite in Weimar, die auch zahlreiche von Liszts Schriften zumindest mitverfaßt hat, bedeutete nicht nur einen privaten Faktor in Liszts Leben, sondern zugleich ein Stück Politik. - Das Jahr 1848 war mit einer Unzahl von schöpferischen Initiativen angefüllt. Liszt skizzierte nicht nur seine "Bergsinfonie", sondern schloß auch die erste Ballade und "Les Préludes" ab, auch entstanden die Klavierübertragung von Wagners "Tannhäuser-Ouvertüre" - ein Werk, das wegen gewisser pianistischer Perfidien heutzutage leider kaum noch im Konzertsaal erklingt, ferner zahlreiche Lieder und vor allem auch besonders feine, subtile Liedübertragungen. Eine besondere Bedeutung haben hierbei die vierzehn Lieder von Robert Franz, die Liszt in Klaviersolominiaturen verwandelte. Diese weitgehend übersehenen Transkriptionen stehen in nichts den besten Arrangements von Liszt nach, die er - beispielsweise - von Werken Schuberts oder Schumanns machte. Hier ist Liszts Bearbeitung von Franzens Lied "Sonnenuntergang" aus dessen "Schilfliedern" op. 2:

Regie: 1: Franz - Liszt, Sonnenuntergang
Leslie Howard. Hyperion 66 481/2

1'04"

Aber es waren auch noch andere Dinge, die Liszt in jenem Jahr 1848 beschäftigten. Am 15. März war in Ungarn eine ursprünglich friedlich begonnene Revolution ausgebrochen. Die

österreichisch-habsburgische Herrschaft sah sich einer massiven Forderung nach magyarischer Unabhängigkeit ausgesetzt. Die Erhebung wurde mit Gewalt niedergeschlagen. Möglicherweise sogar auf Bitten von Liszt schrieb Franz von Schober ein Gedicht "Hungaria", das Liszt bereits im April 1848 in einem einzigen Anlauf als "Hungaria"-Kantate vertonte. Das Werk blieb wegen seines politischen Sprengstoffs zu Liszts Lebzeiten unaufgeführt. Im Jahre 1912 - also 26 Jahre nach dem Tod von Franz Liszt, erklang die Kantate erstmals in Weimar, doch wurde sie erst 1961 publiziert. Erst 1991 erschloß man sie in originaler Form mit vollem, von Liszt autorisierten Orchesterpart, den seinerzeit August Conradi, Liszts Assistent, erstellt hatte und bei dem Liszt selbst noch Korrekturen vorgenommen hatte. Das Werk, das auch stilistisch eine Sonderstellung innerhalb von Liszts Kompositionen einnimmt, ist eher ein Aufschrei denn ein Gedenkwerk. Wir hören einen Ausschnitt. Liszts "Hungaria"-Kantate beginnt so:

Regie: 2: Liszt, Hungaria-Kantate 4'42"
Männerchor der Ungar. Armee, Istvan Zambo (Dir.)
Hungaroton HCD 12 748

Soweit ein Ausschnitt aus Liszts erst kürzlich in ihrer originalen Form wieder erschlossenen "Hungaria"-Kantate aus dem Jahre 1848. - Im Zusammenhang mit Liszts frühen Jahren in Paris hatte ich den Einfluß erwähnt, den der Padre Lamnais und die utopischen Sozialisten um Saint-Simon auf

Liszt gehabt haben. Wie ansprechbar Liszt auf dem Felde humaner Barmherzigkeit und Gerechtigkeit war, wurde durch die Komposition des Klavierstücks "Lyon" im Gedenken an den Lyoner Seidenweberaufstand unterstrichen. Liszt hat seinen christlich-inspirierten Sozialhumanismus nie verloren, wenngleich er wohl nie die Fragwürdigkeit der schwärmerischen Elemente innerhalb dieser Bewegung durchschaut und damit wohl auch die exakten Mechanismen einer Klassengesellschaft nicht verstanden hat. Als Tatsache jedoch bleibt festzuhalten, daß Liszt der einzige politisch und sozialpolitisch empfindsame große Komponist seiner Generation war, der - anders als Wagner - soziale Probleme losgelöst von eigenen, egoistischen Bedürfnissen sah.

So entstand auch der "Arbeiterchor", ein Werk für Bariton, gemischten Chor und Klavier. Der ursprünglich ungarische Text war von Lamnais übertragen worden. In dem Werk kommt nicht nur Liszts Sympathie für den physisch sein Brot mit Schweiß erwerbenden Menschen zum Ausdruck, sondern auch die erwähnte schwärmerische Sozialkomponente, die uns Heutigen eher als ethisch relevanter Hinweis denn als Ansatz zu einer praktischen Lösung der Probleme erscheint. Hier ist ein Teil von Liszts "Arbeiterchor":

Regie: 3: Liszt, Arbeiterchor 3'25"
Dietrich Fischer-Dieskau/Niederländischer Kammerchor,
Uwe Gronostay (Dir.), Rud. Jansen (Kl)
Globe 5090

Liszts "Arbeiterchor", seine "Hungaria-Kantate" und sein tragisch-dramatisches Klavierstück "Funerailles" gehören

als machtvolle Manifestationen eines erstaunlich ausgeprägten politischen Bewußtseins bei Liszt zu den bekennnerischen Werken des Jahres 1848; denn man darf nicht vergessen: Liszt lebte ansonsten schließlich auf der Sonnenseite eines Jahrhunderts, in dem Rücksichtslosigkeit und Unterdrückung keine Fremdbegriffe waren. - Eines der wichtigsten Arbeitsgebiete des Komponisten Liszt war nach wie vor die pianistische Zugänglichmachung von Musik, die originaliter für andere Besetzungen entstanden war. Hierzu gehörte auch das bis heute lebendig gehaltene Septett d-moll op. 74 von Johann Nepomuk Hummel. Das Werk ist, wie bei Hummel nicht anders zu erwarten, ein verhindertes Klavierkonzert. So konnte Liszt bei seinem Arrangement zunächst auf den Klavierpart von Hummel selbst zurückgreifen. Was als Aufgabe blieb, war die Einbeziehung von Melodiestimmen anderer Instrumente in die Klaviersoloverversion. Liszt hat das mit einer satztechnischen Raffinesse getan, um die ihn selbst Hummel hätte beneiden können. Das Resultat klingt wie eines der allerbesten Soloklavierwerke von Hummel selbst - man braucht keine Sorge zu haben: der Bearbeiter bleibt stilistisch unerkannt. Hier ist ein Teil des Finales von Hummels Septett op. 74 in der Fassung für Klavier solo von Franz Liszt:

Regie: 4: Hummel - Liszt, Septett op. 74, Finale (Teil) 4'45"
Leslie Howard. Hyperion 66 761/2

Das war ein Ausschnitt aus dem Finale des Septett d-moll, op. 74 von Johann Nepomuk Hummel in der Klaviersolotranskription von Franz Liszt. Einen nicht unwesentlichen

Teil von Liszts Energien kann man in Werken wiederentdecken, die er auf nationale Themen komponierte - d. h. vor allem auf Musik, die Liszt selbst ohne jeden Zweifel für "ungarisch" hielt. Es sollte bis zum Anfang unseres Jahrhunderts dauern, bis Béla Bartók auf den musikethnologischen Irrtum Liszts aufmerksam machen konnte; denn das, was Liszt für "ungarisch" hielt, war in Wirklichkeit nicht zigeunerischen Ursprungs. Liszt hatte die Melodien, die er nur allzu bereitwillig übernahm, bei seinen aristokratischen Freunden in Ungarn gehört und dachte nicht im Traume daran, daß sie etwas anderes als eben - ungarisch sein konnten. In Wahrheit waren viele dieser Melodien nur als sogenannte "verbunkas" benutzt worden, als Werbelieder für die k. u. k. Armee, also als Honig für die Ohren naiver Leute, um sie willens zu machen, der Armee beizutreten. Liszt hatte davon keine Ahnung und schuf in verschiedenen Stufen mittels dieser Melodien seine Ungarischen Rhapsodien und andere Kompositionen im sogenannten ungarischen Stil. Schon 1847 hatte Liszt seine zweite Rhapsodie fertiggestellt - sie sollte bis heute seine berühmteste bleiben, das Schlachtroß jedes Pianisten der alten Schule. Liszt selbst hat noch 1874, also 27 Jahre nach Abschluß dieses unglaublich intelligenten Stücks, eine Fassung für vier Hände mit zahlreichen Textvarianten daran komponiert - eine Version, deren Unbekanntheitsgrad nicht dazu veranlassen wird, dieser Fassung in der dritten Sendung über Liszt einmal etwas genauer nachzugehen. Doch ehe im Jahre 1853 neben der Sonate in h-moll

die Rhapsodien Nr. 3 bis 15 druckreif waren, hatte Liszt 1848 bereits seine 9. Rhapsodie fertiggestellt. Wir wissen nicht genau, in welcher Besetzung dieser "Pesther Carneval" vorlag - fest steht, daß Liszt seinem volksmusikalischen Mißverständnis auf höchstem Niveau und mit exquisiter Bravour nachging. Da wir nun, verehrte Hörer, das einzige Werk von Liszt für die Besetzung Violine, Cello und Klavier nicht datieren können - das konnte schon der Musikologe Fritz Vollbach nicht, als er vor mehr als einhundert Jahren das Autograph entdeckte -, möchte ich Ihnen jenen Triosatz nicht vorenthalten, ist er doch, von einigen Varianten abgesehen, identisch mit der 9. Ungarischen Rhapsodie. Hier ist also die erste Hälfte des "Pesther Carneval" in der Fassung für Klaviertrio - ein Unikum im Schaffen von Franz Liszt:

Band II

Regie: 5: Liszt, 9. Ungarische Rhapsodie. Jess Trio. 6'44"
EMI-Austria 12C 561, LC 0233

Die einzigartige Besetzung des eben verklungenen "Pesther Carnevals" innerhalb von Liszts Schaffen war ein erneuter Beleg für die Hartnäckigkeit, mit der der Meister seinen eigenen musikalischen Einfällen nachhing. Damit war Liszt Beethoven nicht unähnlich - ich erinnere nur in diesem Zusammenhang an die musikalischen Metamorphosen, die die "Prometheus-Motivik" nahm.

Bei Liszt war es nicht viel anders, und ich möchte Ihnen,

verehrte Hörer, dies einmal an einigen Beispielen zeigen. Vielleicht entsinnen Sie sich der Urfassung von "Venezia e Napoli" aus unserer ersten Sendung. Während die Endfassung drei Sätze enthält, umfaßte die Erstfassung, die etwa um 1840 entstand, vier Sätze. Als Liszt Jahre später, 1859, die 1840er Version überarbeitete, strich er die Sätze eins und zwei der Urfassung, arbeitete die beiden verbliebenen um und fügte einen dritten neu an. Diese Version von "Venezia e Napoli" ist heute allgemein bekannt. Die Urfassung hingegen blieb bis vor kurzem ungedruckt, und im Konzertsaal spielt sie keine Rolle. Mit einem Satz: Man kennt sie nicht. Liszt komponierte nun im Jahre 1849 seine sinfonische Dichtung "Tasso", ein wohlvertrautes Werk. Es ist typisch für ihn, daß er uns immer irgendwie überrascht. Hier zunächst der Beginn des - von Liszt getilgten - ersten Satzes aus der Urfassung von "Venezia e Napoli":

Regie: 6: Liszt, Venezia, Urfassung, 1. Satz (Anfang) 2'13"
Leslie Howard. Hyperion 66 661

Und nun ein Ausschnitt aus Liszts 1849 entstandener, wohlbekannter sinfonischer Dichtung "Tasso". Jetzt wissen wir endlich, meine Damen und Herren, von wem der Meister jenes Thema hat!

Regie: 7: Liszt, aus "Tasso" 4'58"
Michel Plasson/Dresdner Philharmonie
Berlin Classics 1093-2; LC 6203

Hier haben wir also ein Thema, das Liszt, nachdem er es zunächst in einem Frühwerk ausgesondert hatte, noch nach Jahren in völlig anderer Farbe plötzlich wieder erscheinen ließ, so, als habe er um die Entwicklungsmöglichkeit der Substanz jenseits des Klaviers gewußt! Noch deutlicher werden transformierende Prozesse bei Liszt im Falle seiner "Deuze Etudes d'Ecécution Transcendantes", die er im Jahre 1851 in dritter, endgültiger Gestalt vorgelegt hat. Dieser Zyklus, der noch in den Werken gleichen Titels von Sergej Ljapunow einen genialischen russischen Widerhall zum Gedenken an Liszt gefunden hat, gilt als die Hohe Schule des Klavierspiels schlechthin. Interessant ist nun, wenigstens an einer Etüde einmal die Entwicklung bis zu dieser dritten Fassung zu verfolgen. - Der 15jährige Liszt hatte 1826 als op. 1 zwölf Etüden vorgelegt. Die zehnte Etüde daraus, eine f-moll-Studie, klingt so:

Regie: 8: Liszt, aus op. 1: Etüde 10
Leslie Howard. Hyperion 66 771

1'55"

Zwölf Jahre ließ dann Liszt diesen im übrigen recht attraktiven Zyklus auf sich beruhen. Inzwischen war er der berühmteste Pianist der Welt geworden und hatte den Parnas einer selbstdefinierten Pianistik erklommen. Da besann er sich 1838 auf seine noch an Cramer und Czerny stilistisch orientierten Jugendetüden. Die knapp zwei Minuten dauernde Erstfassung der zehnten Etüde wurde umgearbeitet in ein machtvolles Stück von mehr als 5 Minuten. Dasselbe Material erscheint dann so:

Regie: 9: Liszt, Etüde 10, Janice Weber
IMP Masters 10

5'19"

Hierbei geschah nun etwas ganz Eigenartiges: Liszt bemerkte nämlich, daß diese zweite Fassung seiner transzendenten Etüden von 1838 im Grunde technisch so kompliziert gesetzt war, daß sie eigentlich nur von ihm selbst im Originaltempo aufgeführt werden konnte. Es dauerte dann noch einmal weitere dreizehn Jahre, bis sich Liszt ein drittes Mal an seinen Etüdenzyklus machte. Was er tat, war dies: Er kappte allen wenn auch noch so attraktiven pianistischen Wildwuchs und sorgte für mehr Ausgewogenheit. Die pianistischen Probleme (von denen man viele kaum wahrnehmen kann und die sich erst beim Studium erschließen) wurden luzider gestaltet. Schnelleres Spiel war damit in bestimmten Fällen möglich. Die dritte und letzte Fassung des Zyklus, der 1851 erschien, enthält dann diese endgültige Version unserer Etüde:

Regie: 10: Liszt, Etüde 10, 3. Fassung, Michele Campanella 4'24"
Nueva Era 6736; LC 7522

Aber der Lisztsche Transformationswille äußerte sich nicht nur auf dem Gebiete der schöpferischen Neuverwendung eigenen Gedankenmaterials, nicht nur im intelligent arrangierten und durchdachten Selbstzitat. Die fünfziger Jahre sollten jene Phase werden, in der Liszt seine kühnsten, strukturbestimmenden Experimente durchführte, als deren Gipfelwerk schließlich 1853 die Klaviersonate in h-moll in ihrer strikten Monothematik als zyklische Form erscheinen sollte.

Liszt begann zu jener Zeit, sich über seine radikalen schöpferischen Kräfte klarzuwerden; er begriff unausgesprochen, daß er Faust, Mephisto und Gretchen in einer Person war. Das Makabre brach plötzlich ebenso durch wie das Streben nach Kolossalem. Es gibt kein treffenderes Beispiel für diese Richtung als "Scherzo und Marsch". Unser Ausschnitt dieses 1851 geschriebenen Stückes beginnt beim Marsch; nach etwa dreieinhalb Minuten erscheint das Thema des Scherzos. Das ganze Werk atmet schier diabolische Energien.

Band III

Regie: 11: Scherzo und Marsch (Teil), Arnaldo Cohen
IMP Masters 963

6'28"



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Im selben Jahre hatte Liszt nicht nur "Scherzo und Marsch" geschrieben; auch die Sinfonische Dichtung "Mazeppa" war entstanden und die Fantasie über Beethovens "Ruinen von Athen". Die beiden Klavierpolonäsen hatten das Licht der Welt erblickt und die zweite Fassung der Paganini-Etüden (von deren Urfassung ich Ihnen in der ersten Sendung ein Beispiel vorführte); auch hatte Liszt seine leider heute als mißglückt anzusehende Fassung der Schubertschen "Wanderfantasie" für Klavier und Orchester, aber auch seine geniale Zweiklaviereversion von Beethovens "Neunter" beendet. Der Meister hatte darüber hinaus begonnen, nun einen Schülerkreis in Weimar zu versammeln, zu dem sich noch Freunde und Fachgenossen hinzugesellten. Namen wie Joachim Raff,

Bülow, Cornelius und Bronsart werden nun aus Liszts Biographie untilgbar. Liszt selbst hat die Uraufführung von Wagners "Lohengrin" am 28. August 1850 geleitet und sich um Kompositionen von Berlioz, Verdi und Schumann (nämlich dessen "Braut von Messina") verdient gemacht. Der Versuch der Fürstin von Sayn-Wittgenstein, eine Ehescheidung über Zar Nikolaus den Ersten durchzusetzen, scheitert; zusätzlich enteignet er die Fürstin. Dankbar übernimmt Berlioz die Aufgabe, die Uraufführung von Liszts 1. Klavierkonzert Es-dur mit Liszt als Solisten zu leiten, und schließlich hat Liszt die Erstfassung seines "Totentanzes" beendet, der das Genre des musikalisch Makabren auch auf die Ebene des Konzertstücks hebt. Eine besondere Freude für Liszt war der Besuch seiner Mutter in Weimar 1850, und die Beziehung zu Wagner vertieft sich. Erneut läßt Liszt zahlreiche frühere Entwürfe und auch fertige Kompositionen Revue passieren. Eine, aus dem Jahre 1842, heißt nur schlicht "Morceau de Salon", überschrieben wie Tausende von Klavierstücken der Zeit. Liszt hatte sie auf Bitten von Moscheles und Fetis für deren Klavierschule geschrieben.

Liszt veränderte einiges an dem Werk; es ist ein "Presto impetuoso", das thematisch auf der schlichten Triole "d-e-f" basiert. Das Stück, das in dieser zweiten Version selbst heute noch unglaublich modern erscheint, muß damals eine noch härtere Nuß zu knacken gewesen sein. Liszt gab ihm nun den lateinischen Titel "Ab irato", und in der Tat, es scheint im Zorn geschrieben zu sein. Seltsamerweise findet man heutzutage immer wieder in der Literatur den Hinweis, daß das Werk wirklich im Stile von Moscheles gehalten

sei - nun, wer die meisterhaften Studien dieses polyglotten Böhmen kennt, die dieser unter den Opuszahlen 70 und 95 veröffentlicht hat, wer ihre Eleganz und ihre harmonikale Noblesse einzuschätzen vermag, weiß rasch, daß Urteile dieser Art über Liszts "Ab irato" nur einer neuen Taubheit entsprechen. Hören wir dieses kurze bedeutende Stück, das sich fast wie ein Präludium zu moderner Klaviermusik ausnimmt. "Ab irato" blieb bis heute die unbekannteste Konzertetüde von Franz Liszt.

Regie: 12: Liszt, "Ab irato", France Clidat
PG 8027/28

2'43"

Das Jahr 1853 zeitigte nicht nur die h-moll-Sonate, die Liszt Robert Schumann zuwiegte (der seinerseits, Jahre zuvor, Liszt seine Fantasie C-dur op. 17 gewidmet hatte); überraschend trifft auch Agnes Street in Weimar ein, und dies ist eine gar seltsame Angelegenheit. Agnes Street, anfänglich verheiratet mit einem englischen Offizier, war die Tochter eines hohen Mitarbeiters von Metternich, der in höchstem Auftrage zur Beobachtung politischer Zustände in ganz Europa herumgeschickt wurde. Seine Tochter Agnes war eine mittelmäßige Klavierspielerin, und in dieser Rolle, Unterricht suchend, kam sie in das Leben von Liszt, der alsbald zum Verdruß der Fürstin von Sayn-Wittgenstein eine lodernde Affäre mit ihr begann - oder sie mit ihm. Wir wissen nicht, ob Agnes Street im Auftrage ihres Vaters die Verhältnisse am Weimarer Hof auskundschaften sollte; wir wissen auch

nicht, ob das Ziel eventueller Erkundungen von ihr russische Zustände sein sollten, die man über die Fürstin zu erfahren hoffte. Fest steht jedenfalls, daß Agnes Street zur gleichen Zeit eine Affäre mit Liszt und mit dem führenden Sozialisten Ferdinand Lassalle hatte - mit Wissen beider; Liszt ermunterte Agnes Street gar, Lassalle zu heiraten, damit sie sich eher in der Öffentlichkeit treffen konnten. Liszt und Agnes Street hatten jedenfalls eine bis heute in ihren Motiven ungeklärte, heftige Beziehung miteinander, und in Anbetracht der dubiosen Umstände war extreme Vorsicht angezeigt, und zwar, wie wir aus Aussagen von Zwischenträgern wissen, nicht nur aus privaten Gründen für Liszt. - Liszt führte Wagners "Fliegenden Holländer" auf, und kein Geringerer als Johannes Brahms, damals 20 Jahre alt, besuchte Liszt für einige Wochen im Juni 1853. Der Höhepunkt muß jenes private Vorspiel der h-moll-Sonate von Liszt für Brahms gewesen sein, bei dem der junge Herold der Schumannianer schlicht und ergreifend einschlief. Noch im selben Jahre besuchte Liszt, zusammen mit Bülow, Cornelius, Joachim und dem Geiger Remonyi Wagner in Basel; dann reisten sie alle zusammen nach Paris, wo Wagner Bülows Frau Cosima erstmals traf. Es dauerte nicht lange, da erschienen Liszts "Harmonies poétiques et religieuses" in endgültiger Version im Druck - und zugleich die Ungarischen Rhapsodien Nr. 3 bis 15. Eine von ihnen ist geradezu modellhaft für die Abfolge von Lasso und Friska, von langsamem Einleitungsteil und raschem, sich anschließenden Tanzabschnitt. Ich meine die 3. Rhapsodie. Obwohl Liszt gelegentlich

selbst dieses Modell abgeändert hat, blieb es doch verbindlich für alle Werke dieser Art für alle Komponisten der Zeit - und danach: Noch der junge Béla Bartók folgte ihm in seiner Rhapsodie op. 1. Es scheint, als habe Liszt in der Anordnung der Werke vor einem Ausufern exzessiver Virtuosität warnen wollen - warum sonst ließ er diese schlichte dritte Rhapsodie auf die pyrotechnische zweite folgen? Hören wir die 3. Ungarische Rhapsodie von Franz Liszt aus dem Jahre 1853.

Regie: 13: Liszt, 3. Ungarische Rhapsodie, Roberto Szidon 4'11"
DGG 423925-2

1854 beginnt Liszt, seine Studie über die Musik der Zigeuner vorzubereiten, ein Werk, das, wie erwähnt, auf falschen Voraussetzungen bei der damaligen Kenntnis musikethnologischer Verhältnisse beruhen mußte. Liszts Dirigententätigkeit umfaßt nicht nur "neudeutsche" Musik; man staunt, daß sich auch Titel wie Franz Schuberts "Alfonso und Estrella" und Anton Rubinsteins "Der sibirische Jäger" darunter finden, Werke, die auch heute noch jederzeit bestehen können und die doch kaum bekannt sind. Liszt transkribiert verschiedenes aus "Lohengrin" und bringt die erste Fassung seiner "Berceuse" zu Papier, er beendet die "Bergsinfonie" und die sinfonische Dichtung "Hungaria". Die "Faust-Sinfonie" legt er in der Fassung ohne Schlußchor vor und arbeitet intensiv an der Vollendung der "Dante-Sinfonie" - dem Gipfel

seiner jahrzehntelangen Bemühungen um die musikalisch-programmatische Bewältigung der literarischen Vorlagen des großen Italieners. Es scheint in der Tat so, als habe Liszt - durch Dante inspiriert - eine sehr reale Vorstellung von der Hölle gehabt; und die Mittel, die er zu deren Darstellung einsetzt, waren damals so modern, wie sie heute attraktiv sind.

Hier ist ein Ausschnitt aus Liszts "Dante-Sinfonie", der musikalischen Hauptfrucht des Jahres 1855:

Regie: 14: Liszt, Dante-Sinfonie (Teil) 7'30"
Gerd Albrecht/Tschechische Philharmonie (live)
Le chant du monde-Praga 250 036; LC 0609

Doch der Meister beschäftigte sich nicht nur mit Dantes Beschreibungen vom Inferno; den grellen Orchesterfarben setzte er auf seinem ureigenen Gebiet milde Klänge eines, wie wir heute sagen müssen, frühen Impressionismus entgegen. Denn als Liszt nun die endgültige Fassung jener Stücke zu veröffentlichen begann, die er innerhalb des ersten Heftes seiner "Années de Pèlerinage" vereinigt wissen wollte, schuf er mit "Au bord d'une source" eines jener Werke, deren illustrative Kraft von jüngeren Meistern vor allem der französischen Hemisphäre sehr genau studiert werden sollte, Meistern, die zu jener Zeit noch gar nicht geboren worden waren. Hier ist "Au bord d'une source":

Regie: 15: Liszt, aus AP I: "Au bord d'une source", 3'50"
Murray Perahia / Sony SK 47 180

Zu dieser Zeit entstehen auch einige weitere Lieder von Liszt. Aus ihnen ragt eine Heine-Vertonung heraus: "Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kalter Höh'". Es ist eine seltsame Statik in diesem Lied zu spüren, etwas Einsames, und man fragt sich unwillkürlich in bezug auf Liszts Leben: Was ist es?

Band IV

Regie: 16: Liszt, Ein Fichtenbaum
Mitsuko Shirai/Hartmut Höll
Capriccio 10 294; LC 8748

3'16"

Aber nicht genug damit. Liszt beginnt nun mit einem größeren Teil eines Oratoriums, das später sein "Christus" werden sollte; nämlich die Skizzen zu "Les Béatitudes" (Die Seligpreisungen), die keinen raschen Fortgang nehmen. Liszt beginnt, mit der Einbeziehung gregorianischer Elemente zu experimentieren. Es ist schon erstaunlich, was in seinem Kopf vor sich ging - von der Beschreibung der Hölle bis zur Seligpreisung. Der Meister ringt stärker denn je mit der Spannung zwischen Diesseits und Jenseits; auch sucht er Trost in der Beschäftigung mit dem B-A-C-H-Motiv, an dessen Verarbeitung im Rahmen einer Fantasie und Fuge er verbissen tätig ist.

Liszt führt Schumanns "Genoveva" auf, während, hinter den Kulissen, Clara Schumann gegen Liszt polemisiert. Ein genialer Fünfzehnjähriger wird Liszts dämonischster Schüler.

Sein Name: Carl Tausig. Doch immer wieder kehrt der Meister

an jenen Satz zurück, der später in ganz außerordentlicher Weise ein musikalischer Drehpunkt im großen Zusammenhang seines "Christus-Oratoriums" werden sollte, nämlich zu den "Seligpreisungen". Seltsam, denkt man, es ist, als habe Liszt zeitweise schizothym existiert.

Regie: 17: aus "Christus": "Les Béatitudes"
Erate NUM 75 289

6'54"

Soweit "Les Béatitudes" von Liszt. - 1856 stirbt Schumann. Liszt dirigiert in Wien anlässlich der Centenarfeiern zu Mozarts Geburt. Liszt lädt Berlioz zu Gastdirigaten nach Weimar ein und beginnt, sich allmählich mit dem Text zu "St. Elisabeth" von Roquette zu beschäftigen. Er führt seine "Graner Messe" erstmals auf und hört eine Privataufführung des ersten Aktes von Wagners "Walküre" in Zürich. Liszt trifft in München den Maler Kaulbach, dessen Gemälde "Die Hunnenschlacht" ihn veranlaßt, sich mit dem Projekt einer sinfonischen Dichtung darüber ernsthaft zu beschäftigen; ein Jahr später, 1857, hat er mit seiner "Hunnenschlacht" ein gewaltiges Tongemälde geschaffen. Am 18. August 1857 heiratet Hans von Bülow Liszts Tochter Cosima, während seine zweite Tochter Blandine an Liszts 46. Geburtstag, am 22. Oktober desselben Jahres, den französischen Politiker Emile Ollivier ehelicht. Die Uraufführung der "Dante-Sinfonie" in Prag wird ein Desaster, und gegen Jahresende bemerkt Liszt, daß das Interesse des Weimarer Großherzogs an seinem Wirken nachzulassen beginnt. Als schließlich

am 15. Dezember 1858 die Uraufführung der Oper "Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius unter der Leitung von Franz Liszt in Weimar eine absolut feindliche Reaktion gegen Liszt persönlich hervorruft, denkt er an seinen Rücktritt als Kapellmeister. Schließlich wird auch das Jahr 1859 nicht einfacher für Liszt. Es beginnt damit, daß sich Wagner und Liszt entfremden, und es endet mit dem Tod von Liszts geliebtem, einzigen Sohn, dem künstlerisch vielfach hochbegabten Daniel im Alter von 20 Jahren in Berlin. Da nutzten auch Auszeichnungen aus Wien und Uraufführungserfolge von Liszts Werken - letztere vor allem unter Bülows Leitung in Berlin und Prag - wenig. Die Fürstin von Sayn-Wittgenstein fällt zur selben Zeit am Weimarer Hof in Ungnade; die Position von Liszt wird mehr und mehr untragbar. Doch noch weiteres hielt das Schicksal für ihn bereit: Im März 1860 unterzeichnen Brahms, Joachim, Grimm und Scholz einen öffentlichen Protest gegen die Neue Musik, als deren Hauptakteure man Liszt und Wagner betrachtet. In Gestalt eines Briefes an die Fürstin von Sayn-Wittgenstein, eines der rührendsten Dokumente, das wir von Liszt haben, macht der Meister sein Testament. Wieder einmal ist Liszt in einer scheinbar aussichtslosen Lage angekommen. Zu dieser Zeit schreibt er eines seiner seltsamsten Melodramen: Der traurige Mönch.

Man meint, in dem Titel eine autobiografische Spiegelung seiner eigenen, augenblicklichen Existenz zu erkennen. Es ist - verständlich genug - ein beklemmender Pessimismus zu bemerken. Die Lenausche Vorlage wird in fahl-fataler Weise lebendig:

Regie: 18: Liszt, Der traurige Mönch
Gert Westphal/Michael Studer
Jecklin JD 570-2

5'51"

Das war, auf eine Vorlage von Nikolaus Lenau, das Melodram "Der traurige Mönch" von Franz Liszt, entstanden in einer Phase bedrückender Ereignisse. - Niemand, meine Damen und Herren, der die 13 Weimarer Kapellmeisterjahre von Liszt überdenkt, kann sich des Eindrucks erwehren, daß hier ein ganz außerordentlicher Entwicklungsprozeß in einem ohnehin sich schon seit Kindheitstagen schier explosiv entwickelnden Genius stattgefunden hat. In seiner Weimarer Dirigentenzeit hat Liszt, der omnipotente Pianist und geniale Komponist, der seine eigenen Werke anfangs nicht selbst perfekt zu instrumentieren vermochte, sich in diesem Handwerk - nicht zuletzt durch die Erkenntnisse, die er als Dirigent gewinnen konnte - vervollkommen. Das erlaubte ihm, nunmehr ohne fremde Hilfe seinen Partituren den letzten Schliff geben zu können. Die bereitwilligen Dienste von Joachim, Raff und August Conradi waren in dieser Hinsicht überflüssig geworden. Aus dieser Vervollkommnung in handwerklich-technischer Hinsicht war Liszt, der neue Ufer ersinnende musikalische Denker, nun vollends hervorgetreten. Nach Liszts Lösung des romantischen Sonatenproblems - der einzigen wahren Erneuerung seit der Zeit des späten Beethoven - konnte das ehrwürdige klassische Schema nur noch Ausgangspunkt, nicht aber mehr Ergebnis kompositorischer Arbeit sein. Hervorgetreten war auch noch der Orchestererzieher Liszt. Er war es, der Gruppenproben einführte, und, was kaum bekannt

ist, Liszt war es auch, der den Typus des "Werkstatt-Konzertes" hinter verschlossenen Türen in Weimar durchführte. Denn der Meister erprobte in ihnen anhand von neuen Werken neue Effekte, etwa: Bläsermischungen, verzwickte Rhythmen oder dynamische Grenzen. Das waren "Privatkonzerte" im leeren Theater, über das der Meister in Weimar verfügen konnte. Wir können sicher sein, daß hier viele Spezifika Lisztscher Klänge ihren definitiven Schliff durch Erfahrung erhielten. Liszt sah seine Rolle als Steuermann; stellte er doch einmal für Dirigenten sachlich fest, sie seien Kapitäne, nicht Ruderer. Diese Kompetenz hat Liszt auf fantastische Weise zum Segen der Musik genutzt; seine Reverenzen in Richtung Vergangenheit und Zukunft haben ihn als einen superben Programmplaner ausgewiesen. Er selbst formulierte einmal recht weise: "Es gibt ohne Zweifel nichts Besseres, als die illustren Toten zu respektieren, zu bewundern und zu studieren; aber warum sollte man eigentlich nicht auch manchmal mit den Lebenden leben?" Dieses Letztere hat Liszt nicht minder gewissenhaft getan. Seinem Einsatz für Berlioz, Wagner und Schumann steht seine Pflege Beethovens und Schuberts gegenüber, und sein Enthusiasmus für Bach und Händel, dessen "Messias" in seinem Weimarer Dirigentenrepertoire einen ehernen Platz hatte, kannte keine Grenzen. Geschüttelt von Alltäglichkeiten, privaten Problemen und Intrigen und getrieben von einem seltsamen Dualismus aus religiösen Neigungen und höchst weltlichen Gelüsten muß Liszt ein Meister in der Handhabung von Innenspannungen gewesen sein; denn sonst wäre die Entfaltung seines schöpferischen

Genies kaum möglich gewesen. Weimar sah jedoch auch noch die Etablierung des Lehrers Liszt, der eine illustre erste Schülergeneration um sich zu sammeln vermochte. Jedem seiner Eleven bewahrte Liszt das individuelle Flair; aber in jeden senkte er auch die Erkenntnis dessen, was Sache ist. Liszt formulierte sie in einem einzigen Satz: daß es nämlich nicht auf das Üben der Kunst zunächst ankomme, sondern auf die Kunst des Übens. Wären nicht Großteile der Klavierpädagogen ästhetisch und intellektuell so engmensuriert, dürfte eigentlich nach Liszt keine Klavierstunde mehr vom Geiste der pianistischen Steinzeit getragen worden sein. - Im August 1861 fand in Weimar eine Konferenz statt, bei der u. a. Wagner, Liszt, Cornelius und Bülow anwesend waren. Ziel der Veranstaltung ist die Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gewesen. Am 17. August desselben Jahres verläßt Liszt dann Weimar, reist nach Berlin und Paris (wo er nochmals die Gräfin d'Agoult trifft, aber auch Rossini, Gounod und Halevy); er spielt vor Napoleon III. und erreicht dann am 21. Oktober 1861, einen Tag vor seinem 50. Geburtstag, Rom. Dort trifft er die Fürstin von Sayn-Wittgenstein, die sich beim Papst um eine Ehescheidung bemüht hat, ein Unterfangen, das - mitten in bereits angelaufene Hochzeitsvorbereitungen hinein - durch Einflußnahme der fürstlichen Familie dazu führt, daß der Papst seine ursprüngliche Absicht revoziert. Liszt und die Fürstin sind absolut vernichtet. Sie bleiben zwar in Rom, beziehen aber getrennte Wohnungen. - Zur selben Zeit erscheint Liszts genialer Faust-Walzer (nach Gounod) auf dem Noten-Markt; eine

groteske Koinzidenz, wenn man den Zustand der Binnenwerkstatt des Meisters bedenkt. Und dennoch ist es gut zu wissen, daß selbst zu dieser Zeit noch irgendwo in der Seele des alten Sünders die Kraft zu neuem Feuer für weitere 25 Jahre saß.

Regie: 19: Liszt, Faustwalzer (nach Gounod; Teil)
Leslie Howard. Hyperion 66 371

3'15"



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM